

SECCIÓN “ESPACIO JOVEN”

Un análisis retórico de los primeros tres preludios del *L'Art de toucher le clavecin* de François Couperin

Andrés Adrián Arzaguet

DAMus - UNA

andresarza@hotmail.com

Resumen

El presente trabajo se enfoca en el análisis de los primeros tres preludios para clave de François Couperin, extraídos del tratado *L'Art de toucher le clavecin*, publicado en 1716. Podemos entender este corpus no solo como un tratado de técnica interpretativa, sino también como un ejemplo de composición y un compendio de cómo transmitir con la música diferentes afectos y tomar el lugar de diversos oradores.

Utilizando las herramientas de la retórica propias de ese período, buscamos explorar aspectos compositivos de las piezas para encontrar en cada una los afectos predominantes que el compositor pudo haber buscado transmitir al oyente. Además, nos aventuramos a identificar qué orador de la época podría haber coincidido con el carácter y el contenido afectivo de cada pieza.

Este trabajo se enmarca dentro de la investigación "Las flautas históricas y sus repertorios: Problemáticas estéticas de la práctica de la música antigua en el presente", dirigida por el Dr. Gabriel Pérsico. Constituye parte de mi contribución a este grupo de investigación durante mi período con la beca EVC-CIN 2022/2023.

Palabras clave: Couperin; preludios; retórica; clave.

Abstract

A rhetorical analysis of the first three preludes from François Couperin's L'Art de toucher le clavecin

The present work focuses on the analysis of the first three preludes for harpsichord by François Couperin, taken from the treatise L'Art de toucher le clavecin, published in 1716. We can understand this corpus not only as a treatise on interpretative technique but also as an example of composition and a compendium of how to convey different affects with music and take the place of various speakers.

Using the rhetorical tools typical of that period, we aim to explore compositional aspects of the pieces to find the predominant affects that the composer may have sought to convey to the listener in each one. Furthermore, we venture to identify which speaker of the time could have coincided with the character and affective content of each piece.

This work is part of the research project "Historical Flutes and Their Repertoires: Aesthetic Problems of the Practice of Early Music in the Present," directed by Dr. Gabriel Pérsico. It constitutes my contribution to this research group during my period with the EVC-CIN scholarship 2022/2023.

Keywords: Couperin; preludes; rhetoric; harpsichord.

Recibido: 06/02/2024

Aceptado: 15/03/2024

Cita recomendada: Arzaguet, A. A. (2025). Un análisis retórico de los primeros tres preludios del *L'Art de toucher le clavecin* de François Couperin. *Revista 4'33"*. XVII (25), pp. 219-39.

Ejemplo 1. 1er Preludio en Do mayor de *L'Art de toucher le clavecin* (p. 52)

Exordio Narratio

Premier
Preludes

Propositio

Confutatio

Confirmatio

Peroratio

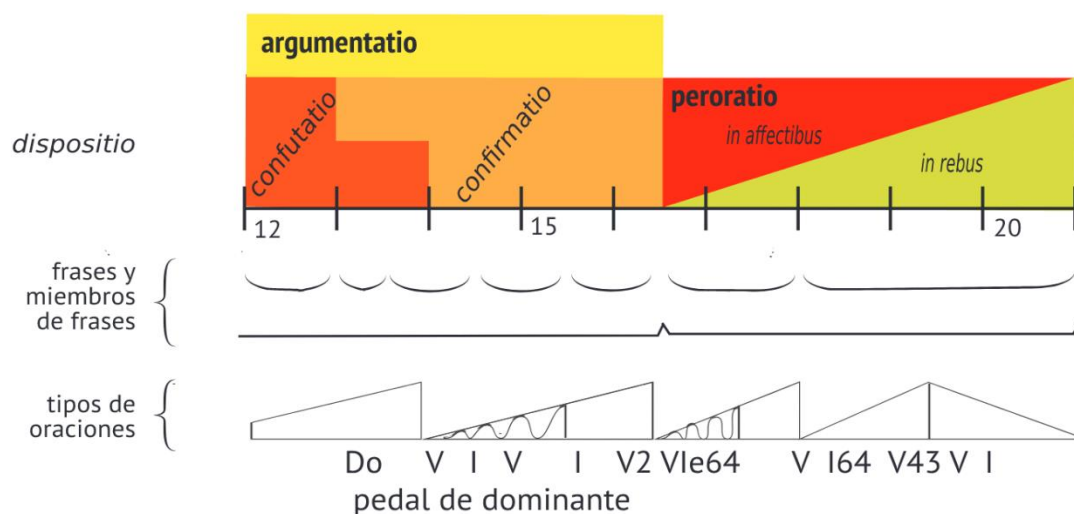
The image displays a musical score for the first prelude of François Couperin's *L'Art de toucher le clavecin*. The score is written for a single system with a treble and bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music is divided into six distinct rhetorical sections, each marked with a horizontal line and a label above it: Exordio (measures 1-2), Narratio (measures 3-5), Propositio (measures 6-8), Confutatio (measures 9-12), Confirmatio (measures 13-16), and Peroratio (measures 17-20). The score is labeled 'Premier Preludes' on the left. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines, with some measures containing fingerings (e.g., 5, 3, 2, 1) and dynamic markings (e.g., f, p). The overall structure is a 20-measure piece, with the final measure ending in a double bar line.

Ejemplo 2. Canevas del 1er Preludio de *L'Art de toucher le clavecin*

The musical score is divided into six rhetorical sections: **Exordio** (measures 1-4), **Narratio** (measures 5-10), **Propositio** (measures 11-14), **Confutatio** (measures 15-18), **Confirmatio** (measures 19-22), and **Peroratio** (measures 23-26). The score includes fingerings and a 'Transición para 3 vuelta a Do' (Transition for 3rd return to C) at measure 18.

Ejemplo 3. Dispositio del 1er Preludio de *L'Art de toucher le clavecin*

The diagram illustrates the dispositio of the first prelude, showing the rhetorical structure with labels: **exordio** (measures 1-4), **narratio** (measures 5-10), **argumentatio** (measures 11-14), **propositio** (measures 15-18), and **confutatio** (measures 19-22). The diagram includes a timeline with measures 1, 5, 10, and 15, and a section for 'frases y miembros de frases' and 'tipos de oraciones'.



Este primer preludio del libro *L'Art de toucher le clavecin* de François Couperin explora la creación de una pieza en base a un esquema armónico casi totalmente a cuatro partes (algunas pocas veces aparece una 5ta voz de manera extraordinaria), como podemos ver en el *canevas* (ejemplo 2) pero puesto en movimiento con el uso del *style luthé* o *style brisé*, términos que hoy en día se usan para definir un estilo de escritura de arpegios y acordes quebrados que era común en la música para laúd en el siglo XVII en Francia (Buch, 1985: p. 66-67)¹ o, como lo llama el mismo Couperin, “*Choses lutées*” (Couperin, 1716: p. 61). Podría ser comparable en algún punto con el primer preludio de *El clave bien temperado* de J. S. Bach, también enteramente basado en un modelo de arpeggio sobre una estructura armónica a 5 partes. A diferencia de aquel, este varía de manera libre (o aparentemente libre) los modelos de arpeggios. A su vez, algunas notas se extienden más allá de la armonía correspondiente o retrasan su llegada haciendo un poco difusa la armonía –llamado “*suspention*” por Couperin en el prefacio del libro– (Couperin, 1716: p. 16) al mismo tiempo que hace un uso más fuerte de las disonancias de retardo (*Syncopatio*) que en el caso de Bach.

Exordio

¹“From the evidence given one may conclude that the terms style brise and style luthé are modern ones and have little to do with the terms brisk and luthé as they were used in the seventeenth and eighteenth centuries. German writers used the terms luthé and Berchung to identify a style of arpeggiation and broken intervals and chords, while Couperin made a brief mention of les choses luthées without indicating exactly what he means. Perrine wrote that the particular style of the lute was marked by arpeggiation and broken intervals as well as a type of rhythmic style” (Buch, 1985: p. 66-67)

El exordio es muy corto, consta simplemente de la nota do³ con un *pincé* que ya nos da cuenta de la tonalidad.

Narratio

La narratio está construida a partir de dos miembros de frases evolutivos que en conjunto nos dan una gran frase circular que nos deja en el lugar que empezamos. Como podemos ver en el *canevas* (ejemplo 2) en el primer miembro (de C. 1.2 a 4.2) nos presenta un contrapunto por movimiento contrario entre el bajo y el resto de las voces. Mientras el bajo asciende (*anabasis*) desde la V sol² en grado conjunto para volver al Do mayor inicial, el resto de las voces hacen un descenso (*catabasis*) también por grado conjunto (la voz de contralto es la más irregular) haciendo uso del *syncopatio* recurso expresivo (junto con la mencionada “*suspention*”) siendo destacable la llegada al compás 3 con acordes de novena y séptima en el momento en donde la melodía llega a su punto más bajo. El segundo miembro de esta frase (c.4.2 a 6.1.2) que cierra la *narratio* hace el trabajo de la cadencia (el bajo simplemente hace lo que se llama cadencia de soprano) mientras que la melodía comienza su ascenso (*anabasis*) para volver a su lugar de partida. Como vemos nos encontramos con un orador decidido, con un discurso que en su base es firme y seguro, no tiene dudas, pero en su forma de decirlo (*pronuntatio*) busca la seducción con las disonancias y la irregularidad de estas formas de arpeggios que no son siempre exactamente iguales o regulares (ver ejemplo 4), como pasa en el preludio de Bach. También otra irregularidad a tener en cuenta es la del tiempo y el compás, ya que citando al propio autor:

Aunque estos preludios estén escritos en un tiempo medido [...] [el] preludio es una composición libre [...] deberían tocarlos de modo cómodo, sin aferrarse demasiado a la precisión del movimiento [...] las razones por las que he escrito estos preludios con un compás y una medida, ha sido para facilitar la tarea de enseñarlos o aprenderlos. (Couperin, 1716: p. 60)³

² En este trabajo utilizaremos el llamado “índice acústico científico” o “índice acústico internacional” es un índice registral que asigna el número 0 a la octava que comienza en la nota más grave del órgano, el do⁰ en el cual la octava central lleva el número 4 (Do⁴ o La⁴ –que equivale al La de 440hz-)

³ “Quoy que ces Preludes soient écrits mesurés...[Le] Prelude, est une composition libre...les jouient di une maniere aisée sans trop s’attacher à la précision des mouvemens...Une des raisons pour laquelle j’ai mesuré ces Preludes, ca été la facilité, qu’on trouvera, soit à les enseigner; ou à les apprendre” (Couperin, 1716: p. 60) Las traducciones de los fragmentos de *L’art de Toucher le calvecin* en este trabajo son de Magdalena Lorenzo Monerri (1991)

Ejemplo 4. Motivos de arpegio de la *narratio* (C. 1.2 a 2.1/C. 2.2 a 3.1)



Propositio

La *propositio* mantiene los mismos motivos de arpegios ya utilizados en la *narratio* mientras hace una modulación a Sol mayor. El bajo emprende una *catabasis* que vuelve a llevarlo a la V sol2 ahora ya devenida en reposo, mientras que la voz de soprano es la que ahora hace el movimiento cadencial propio de su voz. Como observamos, en este momento el orador sigue argumentando con firmeza sin dejar de lado su pronunciación seductora e irregular.

Confutatio

La *confutatio* viene a romper con los esquemas de arpegios que venía proponiendo el prelude, haciendo la primera melodía perceptible en corcheas (ver ejemplo 5) la cual, además, es imitada por la voz de contralto (*mimesis*). Esta melodía y su respectiva imitación –que luego vuelve a la voz de soprano y es imitada nuevamente en la voz de contralto– nos dan una idea más clara del compás y del tiempo. Si bien ésto da claridad al compás, armónicamente comienza una transición que parece mostrar una duda al orador (*dubitatio*). Presenta un círculo de quintas (que busca llevarnos de nuevo a la tonalidad del inicio) donde el bajo por primera vez hace saltos. Es destacable el uso nuevamente del acorde con novena y séptima (97) ya escuchado en la *narratio* en el momento en que se resuelven esas tensiones, cuando la *confutatio* se juxtapone con la *confirmatio*.

Ejemplo 5. Melodía imitada de la *confutatio* (C. 9.2 a 11.1)



Confirmatio

La *confirmatio* continúa el retorno a Do mayor pero ahora de manera decidida, la duda se deja de lado (aunque no va a llegar, termina en un acorde de V con séptima en tercera inversión – *interrogatio*–). Vemos que el bajo vuelve al movimiento en *anabasis* y la melodía de la soprano en *catabasis* mientras que retoma los motivos de arpeggios del comienzo.

Peroratio

Como dijimos, la *confirmatio* termina en tensión pero la *peroratio* lejos de resolver esa tensión empieza con un acorde que sorprende: el orador que en la *confirmatio*, nuevamente decidido, había emprendido la vuelta inexorable a su asunto, la tonalidad de Do mayor, en la *peroratio* comienza con un vuelco –la dominante de re menor– que nos sorprende, pero en este caso no por una confusión del orador, sino por otra forma de expresar sus ideas decididas con maneras seductoras e irregulares que nos devuelve la atención y vuelve a interpelarnos por una última vez. Simultáneamente la voz de soprano retoma altura.

Desde este momento hasta el final, la soprano emprende el descenso último hacia la tonalidad principal ya sin ninguna sorpresa. El bajo presenta una cadencia de bajo conclusiva. Finalmente con toda la seguridad que nos había mostrado al inicio, el orador termina su idea.

Conclusiones

Sintetizando, vemos que el preludio está construido en base a una firme armonía, clara y directa pero expresada de manera seductora e indirecta mediante las “*suspention*” y las *Syncopatio*. Nos presenta a un orador decidido que no duda de sus ideas pero a la vez es encantador. Hace uso de metáforas y ornamentos para que su discurso sea tierno y seductor, nos llama a escuchar pero no nos habla directamente sino que su fuerte mensaje decidido se esconde bajo capas de adornos, aunque nunca se deje desviar por esos embellecimientos. Podría tratarse de un Don Juan que embelesa a sus amantes con un objetivo claro pero que nunca cae en los encantos del amor por nadie.

Otras obras del mismo autor presentan similitudes con este estilo de composición. Por ejemplo, la titulada justamente “Les charmes” (los encantos) que se encuentra en el 9no *ordre*. También encontramos cierta similitud con una pieza del segundo *ordre* llamada “Les idées heureuses” (las ideas felices), lo cual nos remitiría a la idea de alegría representada por Do Mayor, como indican Rousseau y Charpentier cuando nombran las características y afectos de las tonalidades.

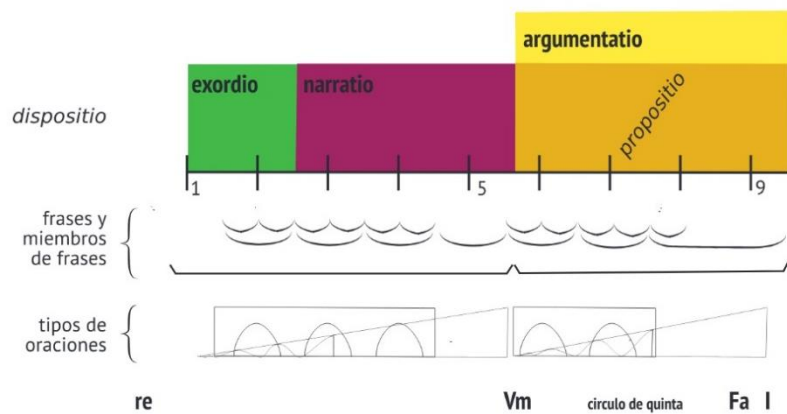
Ejemplo 6: 2do Preludio en re menor de *L'Art de toucher le clavecin* (p.53).

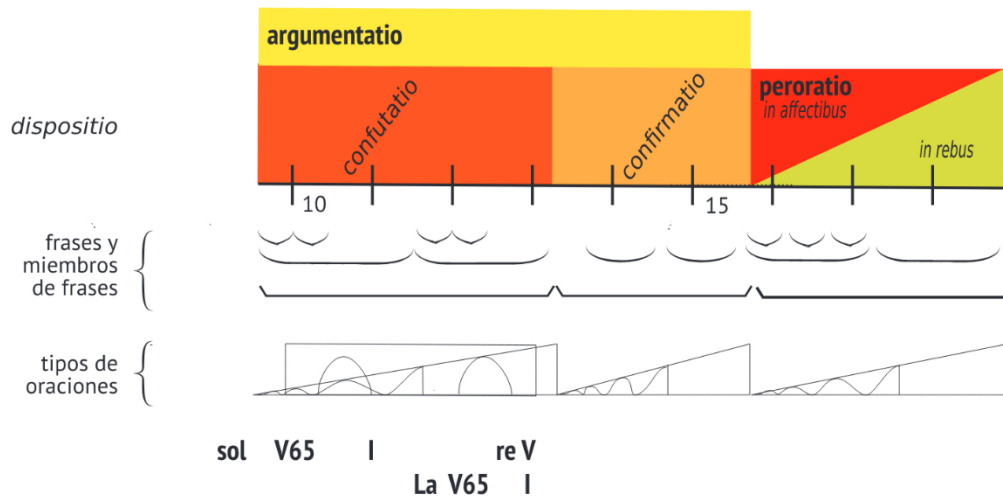
The image displays a musical score for the 2nd Prelude in D minor from François Couperin's *L'Art de toucher le clavecin*. The score is written for two staves, treble and bass clef, in 2/4 time. It is divided into six distinct sections, each labeled with a rhetorical term: *Exordium*, *Narratio*, *Propositio*, *Confutatio*, *Confirmatio*, and *Peroratio*. The sections are separated by double bar lines. The *Exordium* section begins with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The *Narratio* section begins with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The *Propositio* section begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The *Confutatio* section begins with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The *Confirmatio* section begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The *Peroratio* section begins with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

Ejemplo 7. Canevas del 2do Preludio de *L'Art de toucher le clavecin*

The musical score is divided into five rhetorical sections: **Exordio** (measures 1-3), **Narratio** (measures 4-6), **Propositio** (measures 7-10), **Confutatio** (measures 11-14), and **Confirmatio** (measures 15-18). The **Peroratio** section is indicated by a bracket over the final measures. The score includes figured bass notation below the bass line, such as 're', '6# 4/3', '6', '6 5', 'b', '4', '7', '7#', 'Fa', '7b', '7b', '7', '7b', 'sol', '6 5', '7#', 'b', '(h)', 'La 6 5', '7#', 're #', '6', and '9 7 5', '5b', '9 7 5#', '8 5', '6 5', '6 4', '6 4', '5#'. Annotations include 'circulo de quintas gradatio en catabasis' and 'gradatio en anabasis'.

Ejemplo 8. Dispositio del 2do Preludio de *L'Art de toucher le clavecin*





Este segundo prelude tiene una construcción diferente que el primero. No encontramos una armonía clara a 4 voces, sino una idea de bajo y melodía que va a ser completada con voces intermedias que entran y salen según la necesidad de generar mayor densidad rítmica o de completar la armonía. Por esto, en el *canevas* (Ejemplo 7), por momento esas voces intermedias se encuentran presentes ya que tienen algún rol fundamental (como una imitación) y por momentos desaparecen.

Por otro lado es destacable que el prelude está construido en base a un motivo rítmico y melódico que se va a repetir una y otra vez en diferentes alturas a lo largo del mismo (Ejemplo 9). Este proceder da unidad a todo el discurso, ya que funciona de manera similar a la utilización de una frase recurrente por un orador (*anaphora*).

Ejemplo 9. Motivo principal del prelude (C. 1.2 a 2.2.1.1)



Exordio

El *exordio* comienza con un gran silencio (*suspiratio*) y luego nos presenta el motivo motor del preludio (ejemplo 9). El mismo está conformado por una *anabasis* con un pie anafábrico (cortolargo-corto), una *Syncopatio* y la utilización de *choses lutées* que nos deja clara la tonalidad de Re menor.

Narratio

La *narratio* está dividida en 4 miembros de frase. Todos comienzan con el mismo motivo ya descripto (*anaphora*) pero en diferentes alturas (*mimesis*). Como suele ser usual en la composición, el tercero de esos miembros es más largo y cuenta con una yuxtaposición del motivo inicial –que ingresa en la voz de tenor (C. 4.1) antes de finalizar el comenzado en la voz de soprano (C. 3.2) – como una especie de imitación en *stretto*.

Armónicamente la *narratio* está claramente en Re menor, más allá de Fa#(c. 3.2) del acorde en primera inversión que solo es una armonía de paso utilizada para acentuar brevemente la llegada al Sol sin constituir una modulación. Es destacable el momento en que finaliza la *narratio*. Cuando pareciera que se va a concluir en un V grado mediante el retardo 4-3 –lo cual dejaría abierta la sección en *interrogatio*– se resuelve la cuarta en una tercera menor, produciendo un cambio de tono sorpresivo en el momento propio del cierre (*mutatio toni*).

Propositio

La *propositio* comienza con este inesperado cambio de tono, el ya mencionado La menor. La composición pareciera dirigirse a sol menor en un primer momento pero luego cadencia en Fa mayor (relativo de Re menor).

Esta sección está formada a partir de un círculo de quintas dispuesta como una *gradatio* en *catabasis*. Presenta dos voces: la superior con el motivo inicial del preludio y una respuesta con un nuevo motivo de cuatro semicorcheas (ejemplo 10) que se repite 3 veces cada vez, un tono más abajo (aunque la tercera vez varía, al igual que en la *narratio*).

La *propositio* termina con el motivo inicial (*Epanalepsis*).

Ejemplo 10. Motivo secuenciado de la *propositio* (C. 5.2 a 6.1)

(La voz superior presenta el motivo inicial del preludio y la inferior el motivo nuevo)



Confutatio

La *confutatio* tiene un cambio de afecto con respecto al resto del preludio. Mientras que, hasta este momento, este último es tranquilo, con un carácter serio y calmo (carácter propio de la tonalidad de Re menor según Rosseau, Charpentier y Mattheson),⁴ esta sección tiene un carácter más nervioso y atribulado. Pareciera que el orador pierde la calma, a partir del uso de la repetición y del *saltus duriusculus*.

La sección comienza nuevamente con el motivo tantas veces repetido con el que se inician todas las partes y con el que finaliza la anterior (*Anaphora y Anadiplosis*) pero ahora presenta la particularidad de que se repite dos veces seguidas exactamente igual (*epizeuxis*). Pareciera como si el orador, perdiendo la calma, repitiera dos veces el concepto y comenzara a ensimismarse con su propia argumentación. Luego observamos un *saltus duriusculus* de 5ta disminuida descendente. No conforme con esto, el compositor repite nuevamente todo el fragmento de 2 compases (de C. 9.2 a 11.2) un tono arriba (*gradatio* en anábasis) generando aún más nerviosismo.

Llegamos entonces a La mayor que se convierte inmediatamente de tónica a dominante para comenzar la *confirmatio* en re menor

Confirmatio

En esta sección se va a disipar la tensión y nerviosismo de la *confutatio*. Se inicia con una *tirata* en *anabasis* –último gesto ascendente que va a tener la melodía en lo que resta del preludio– de

⁴ Charpentier (1690): grave y devota/Rousseau (1691): seria /Mattheson (1713): devota, calma... de la tranquilidad del alma. (CLERC, 2001)

acá en más es solo un gran descenso hasta la máxima calma del final (si exceptuamos el salto del compás 15.1.2.2). Este descenso viene acompañado por dos situaciones a tener en cuenta. En primer lugar el uso de acordes disonantes no habituales en el resto del preludio. En el comienzo del compás 15 y 16 tenemos acordes de 9753 constituyendo armonías de una gran ternura y con su resolución aún más blanda a un acorde en primera inversión. Por otro lado tenemos nuevamente el motivo repetido del preludio. Esta idea insistente que el orador no puede evitar –ahora en el bajo– como si intentara evadirla sin éxito. Este motivo se repite dos veces mediante una *gradatio* en *anabasis*, gesto ascendente que se contrapone con el descenso de la mano derecha señalado anteriormente.

En el compás 15 encontramos un salto ascendente previamente señalado. Se trata solamente de un adorno para hacer una *tirata* en *catabasis* que continúa el descenso estructural como puede observarse en el *canevas* (Ejemplo 7). Es notable que se alcance la nota más aguda del preludio en el momento de mayor búsqueda de tranquilidad y cuando estructuralmente encontramos un descenso continuo.

Peroratio

La *peroratio* es el único momento donde el compositor abandona el motivo ya escuchado hasta el hartazgo. Se conforma por *tiratas* descendentes que siguen conduciéndonos a la calma absoluta del grave. Armónicamente es una cadencia clara hacia Re menor con la subdominante en el compás 16 y la cadencia completa en el compás 17.

Conclusiones

Como vemos, este preludio en Re menor representa un carácter tranquilo, calmo y serio, coincidente con cómo los tratadistas describen a la tonalidad, al mismo tiempo que se caracteriza por el uso de la repetición en todos sus tipos de variantes, pero principalmente, de la *anaphora*. Se trata de un orador que se repite, con un dogma claro, que conserva la compostura (y si pierde la compostura como en la sección de la *confirmatio*, quizás para dar potencia al discurso, vuelve a su centro rápidamente). Podría ser un sacerdote pronunciando un sermón. Pero al mismo

tiempo hay algo en la constante necesidad de reafirmar su idea inicial que podría hacernos pensar que no hay un gran convencimiento sobre su asunto, ya que tiene que repetírselo a sí mismo una y otra vez de diferentes formas.

Ejemplo 11. 3er Preludio en sol menor de *L'Art de toucher le clavecin* (p.54)

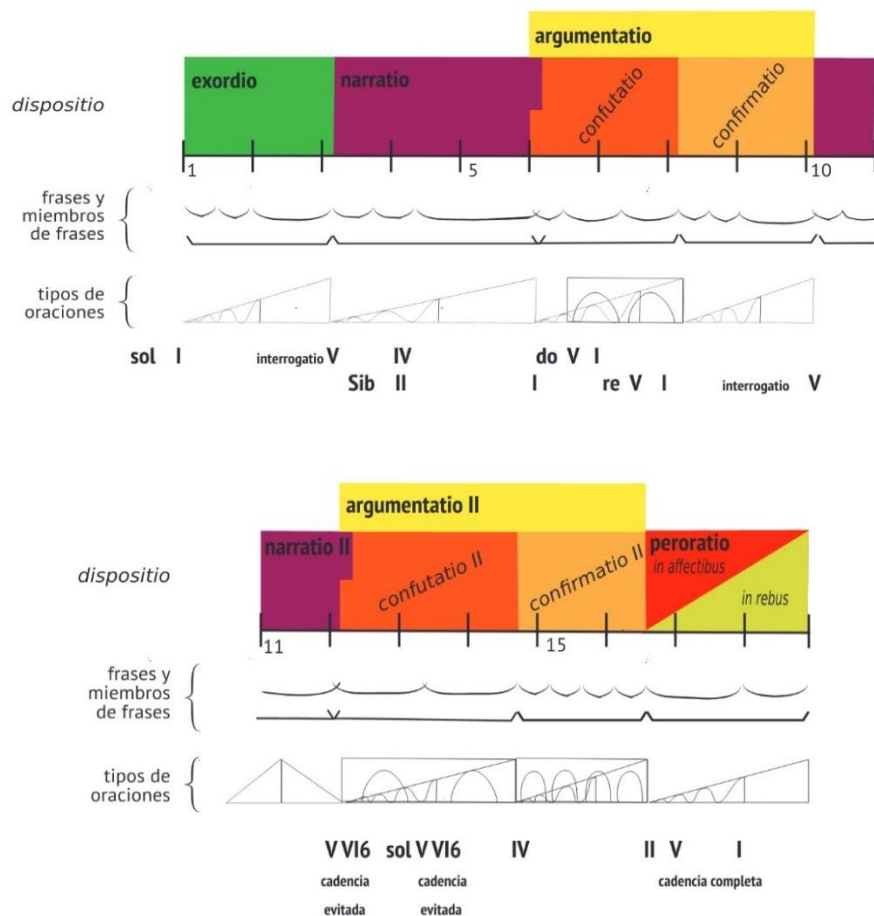
The image displays a musical score for the 3rd Prelude in G minor from François Couperin's *L'Art de toucher le clavecin*. The score is written in French and is divided into several sections: Exordio, Narratio, Confutatio, Confirmatio, Narratio II, Confutatio II, Confirmatio II, and Peroratio. The notation is in G minor (three flats) and 6/8 time. The first system is labeled 'Exordio' and 'Troisième Prélude'. The second system is labeled 'Narratio'. The third system is labeled 'Confutatio' and 'Confirmatio'. The fourth system is labeled 'Narratio II'. The fifth system is labeled 'Confutatio II' and 'Confirmatio II'. The sixth system is labeled 'Peroratio'. The score ends with a double bar line and the word 'Fin'.

Ejemplo 12. Canevas del 3er Preludio de *L'Art de toucher le clavecin*

The musical score is divided into several rhetorical sections, each with specific fingerings and accidentals indicated below the notes:

- Exordio**: Measures 1-4. Bass line starts with a whole note 'sol' (F4). Fingerings: 6, 7, 6, #.
- Narratio**: Measures 5-8. Treble line: G4, A4, B4, C5. Bass line: F4, E4, D4, C4. Fingerings: 6, 6#, b, Sib 7b, 7, 6, 7b, 6, 7, 6, 5, 3.
- Interrogatio**: Measures 9-10. Treble line: D4, C4. Bass line: B3, A3. Fingerings: 6, 6#.
- Confutatio**: Measures 11-12. Treble line: D4, C4. Bass line: B3, A3. Fingerings: 6, 6#.
- Confirmatio**: Measures 13-14. Treble line: D4, C4. Bass line: B3, A3. Fingerings: 7, 6, 7, 6, #.
- Gradatio en catabasis**: Measures 15-16. Treble line: D4, C4. Bass line: B3, A3. Fingerings: 6, 6#.
- Narratio II**: Measures 17-18. Treble line: D4, C4. Bass line: B3, A3. Fingerings: 7, 6, 9, 8, 7, 6, 5, 7, 6, 9, 8, 7, b.
- Confutatio II**: Measures 19-20. Treble line: D4, C4. Bass line: B3, A3. Fingerings: 7, 6, 5, 7, 6, 9, 8, 7, b.
- Cadencia evitada**: Measures 21-22. Treble line: D4, C4. Bass line: B3, A3. Fingerings: 7, 6, 5, 7, 6, 9, 8, 7, b.
- Confirmatio II**: Measures 23-24. Treble line: D4, C4. Bass line: B3, A3. Fingerings: 7b, 7, 7, 7, 7, 6, 7, 6, 4, 7, #.
- Peroratio**: Measures 25-26. Treble line: D4, C4. Bass line: B3, A3. Fingerings: 7b, 7, 7, 7, 7, 6, 7, 6, 4, 7, #.

Ejemplo 13. Dispositio del 3er Preludio de *L'Art de toucher le clavecin*



Este tercer preludio en sol menor tiene la particularidad de ser el primero que cuenta con la indicación *mesuré*. Esto está explicado por el mismo Couperin en el tratado, como ya mencionábamos. Couperin considera los preludios como una composición libre que no debe aferrarse a la a la precisión del compás “[...] a menos que yo lo haya señalado explícitamente. De este modo nos aventuramos a decir que en muchos aspectos, la música (por comparación a la poesía) tiene su prosa y sus versos” (Couperin 1716 pág. 60).⁵ Siendo estos preludios mensurados análogos a los textos en versos y requiriendo una precisión rítmica no esperada en los anteriores.

⁵ “a moins que je ne l’aye marqué exprés par la mot de Mésure. Ainsi, on peut hazarder de dire, que dans beacoup de choses, la musique (par comparaison de la Poésie) á sa prose, et ses vers” (Couperin, 1716 : p. 60)

Esto proporcionar un carácter más vivaz y, como dice Charpentier sobre Sol menor, “majestuoso”. Al mismo tiempo también en concordancia con los que dicen otros tratadistas como Rameau y Mattheson acerca de esta tonalidad, encontramos una tristeza latente en el prelude, un afecto melancólico. Esto está representado, mediante la repetición del bajo típico del género “lamento” (*plainte*), es decir, el tetracordio menor descendente que finaliza en una candencia de tenor por tono, denominada posteriormente como cadencia frigía.

Ejemplo 14. Bajo de lamento (C. 2 a 3.1.1)



Exordio

Consta de dos gestos, el primero constituido por un arpeggio en *catabasis* del acorde de tónica con apoyaturas o notas de paso que bordean las notas del acorde y un segundo gesto en *anabasis* por grado conjunto sobre el bajo de lamento (ejemplo 14) para finalizar con la cadencia al V (*interrogatio*) con el uso de la *syncopatio* (7-6) sobre el Mib2.

En este *exordio* ya vemos los dos afectos del prelude que conviven, por un lado la majestuosidad y vivacidad de esos arpeggios y escalas veloces contra la “tristeza” de la armonía.

Narratio

En esta sección, el prelude va a explorar el carácter majestuoso. Encontramos que emplea un motivo breve formado por las 3 primeras notas del *exordio* (ejemplo 15) imitándolo (*mimesis*) en dos voces. Primero en la voz de soprano, comenzando en Re5 (c. 3.1.1.2-3.2) luego en la segunda voz en Sol4 (c. 3.2.1.2-3.3). A continuación aparece nuevamente en la voz de soprano pero haciendo la inversión y retrógrado del motivo (*paronomasia*) para luego por última vez hacerlo en la segunda voz desde Do5 (c. 4.1.1.1-4.2).

La sección finaliza con una cadencia completa en el compás 5 a Sib mayor (tonalidad que tanto Charpentier y Mattheson consideran en relación con lo magnifico sin el componente triste que también se le atribuye a Sol menor).

Ejemplo 15. Motivo de 3 notas del *exordio* (C.1.1)



Confutatio

Esta sección se yuxtapone con la *narratio*, comenzando en el bajo. Mantiene la vivacidad pero abandonando totalmente el motivo usado en el *exordio* y la *narratio*. Está constituida al principio por un devenir de corcheas que no se detiene casi hasta el final de la sección. Luego encontramos una *gradatio* en *anabasis* que genera mayor estabilidad armónica; luego de insinuar una cadencia a Do mayor, finalmente cadencia a Re mayor.

Confirmatio

El preludio retoma el carácter primigenio mediante la *confirmatio* que tiene la misma estructura que el *exordio*. Se inicia con el arpeggio descendente, ahora en mano izquierda y finaliza nuevamente con el bajo de lamento y una *interrogatio*. Cabe destacar que retorna el motivo ya mencionado.

Narratio II

Este preludio tiene la particularidad, según un posible análisis, de tener dos momentos de narración de la misma manera que presenta dos afectos que se combinan (magnificencia o vivacidad por un lado y tristeza por otra parte) Esta *narratio* es bastante análoga a la anterior pero ahora en Re menor. Vuelve a utilizar el motivo principal (ejemplo 14) y nuevamente lo emplea en las diferentes voces de manera imitativa (*mimesis*). Sin embargo, esta vez no hay modulación

hacia un nuevo centro tonal sino que se conserva la tonalidad de Re menor, con la particularidad de finalizar con una cadencia evitada. De esta manera, la sección se juxtapone con la nueva *argumentatio*.

Confutatio II

Esta *confutatio* tiene un afecto menos majestuoso y vivaz que la anterior y es más dulce y/o triste mediante el uso de las disonancias de 7mas y 9nas (*syncopatio*) –ver *canevas* ejemplo 12–. Nuevamente abandona el motivo tan repetido en el preludio y vuelve a utilizar el recurso de la *gradatio* en *anabasis*. Aquí encontramos una estructura a 4 voces bien claras, en la cual la voz de soprano hace un salto de 4ta ascendente y luego desciende (*catabasis*), respondido por la voz de contralto con un motivo de tres corcheas repetido en *anabasis*. El bajo también mantiene un movimiento ascendente en grado conjunto y la voz de tenor es un poco más libre (ejemplo 16). Esto se repite una 4ta arriba –no exactamente igual– luego de una nueva cadencia evitada (C. 13.2). La sección finaliza en Do mayor.

Ejemplo 16. (C. 12 – 13.1)



Confirmatio II

Este segundo momento de confirmación, aunque no se retome el motivo principal del preludio, funciona como una reafirmación del carácter triste del mismo, mediante una gran *catabasis* por medio de la cual ahora todas las voces descienden hasta la *peroratio*. Se hace uso de la *gradatio* en *catabasis* por tono, con la progresión de un nuevo motivo (ver el ejemplo 17). A su vez la armonía mediante enlaces de acordes con 7ma (*syncopatio*) –ver *canevas*, ejemplo 12– conduce a la tonalidad principal de Sol menor.

The first system of musical notation for 'The Rose Tree' is shown. It consists of two staves. The top staff is for the vocal line, and the bottom staff is for the piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The melody begins with a quarter note on G4, followed by a quarter note on A4, and then a half note on B4. The piano accompaniment starts with a quarter note on G3, followed by a quarter note on A3, and then a half note on B3.

- Clerc, P.-A. (2001). *Discours sur la Rhetorique Musicale / et plus particulièrement la Rhetorique allemande entre 1600 et 1750*. (H. É. de M. de Genève (ed.)). Calwer & Luthin. http://crr.paris.fr/XPDF/Musique_Ancienne/rhetorique.pdf
- Couperin, F (1716). *L'Art de toucher le clavecin*. Facimular. París: Chés l'Auterur, le Sieur Foucaut.
- _____. (1991). *L'Art de toucher le clavecin*. Traducción al español Magdalena Lorezon Monerri. Murcia: Universidad de Murica.
- Mattheson, J (1713). *Das Neu-eröffnete Orchestre*. Hamburgo: Benjamin Schillers.
- Rousseau, J.-J. (1661) *Methode claire, certaine et facile, pour apprendre à chanter la musique*. París: P. & J. Blair.
- Young, R.W. (1939). Terminology for Logarithmic Frequency Units. *The Journal of the Acoustical Society of America (Acoustic Society of America)* 11 (1): 134-139.

ANDRÉS ADRIÁN ARZAGUET es Licenciado en Artes Musicales con especialización en Dirección de Orquesta (UNA) y Técnico Superior en Música Antigua (CSMMF). Finalizo la Especialización en Ópera Barroca (ISATC). Participa como investigador estudiante en el proyecto "Las flautas históricas y sus repertorios", bajo la dirección del Dr. Gabriel Pérsico, donde obtuvo la beca EVC-CIN durante el período 2022-2023, además de participar en varios encuentros de investigación.